

Fenomenología de la soledad sonora: el reverso de la experiencia de la conciencia

Nuria Sánchez Madrid*

A propósito de A. CARRASCO-CONDE, *El infierno horizontal*, Plaza y Valdés, Madrid, 2012.

«Il faut continuer, je ne peux continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute» (S. Beckett, *L'innommable*).

Podría aplicarse a la obra que nos ocupa una sentencia que Michel de Montaigne dedicara a los riesgos anejos a la clausura del sujeto en los presuntos tesoros de su fuero interno: «Le pire place, que nous puissions prendre, c'est en nous».¹ No es el menor saldo arrojado por la lectura de *El infierno horizontal*, ensayo dotado de una asombrosamente límpida escritura, teniendo en cuenta las opacidades y los arcanos abordados, el fijar en la correlación entre conciencia y desesperación las coordenadas de un infierno llamativamente personal, oriundo de uno mismo, en el que el tiempo y el dolor se implican mutuamente, en una obra de persistente dismantelamiento del yo (226), que genera una llamativa sensación de horizontalidad. Cabe afirmar que en esa disposición para con uno mismo la corrosión de sí llega *hasta el fondo*, en lo que cabe reconocer casi el desenlace de una sacudida airada del hombre para deshacerse, en la estela prometeica y sus «ciegas esperanzas», del yugo del servicio a la divinidad, reacción que compone una «parodia diabólica de la zarza ardiente», en palabras de É. Levinas (98) y escenifica una «continua subida de la fiebre», en la formulación kierkegaardiana.² Un *double*

* Universidad Complutense de Madrid
nuriasma@filos.ucm.es

1 *Essays*, II, 12.

2 Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, Trotta, Madrid, 2008, p. 39.

bind, en ambos casos, en que el yo se encierra en prisiones que ha levantado para sí mismo y que la autora ilustra a lo largo de estas páginas con imágenes reveladoras de la evolución de este constante revulsivo de una identidad no enfermiza (91, 135, 215 y 232). Si bien la guía del pensamiento de Schelling atraviesa esta lectura del mal interior, los puntales del existencialismo, de la hermenéutica atenta a la construcción de la *ipseidad* y de la literatura de los supervivientes —*los salvados* de Primo Levi— de los horrores del totalitarismo toman la palabra con una mesura inusitada, como una secuencia de alegorías que en algunos momentos desdibujan las fronteras, de por sí quebradizas, entre filosofía y literatura.³



Juan Muñoz, *Double Bind* (Tate's Modern Turbine Hall, 2001)

(Photo Credit: Marcus Leith)

Es mérito inequívoco de la autora, Ana Carrasco-Conde, haber profundizado sin reservas en el hecho de que la trama del yo, como *ipseidad*, en tanto que esfuerzo que decide el destino abierto del hombre, apartándolo definitivamente de la quietud sin fisuras de las cosas, debe habérselas con el atractivo

3 Precisamente la composición alegórica de *La divina Comedia* condujo a Schelling a considerar —en «Dante in philosophischer Beziehung», en SW, 1/5, p. 154; trad. cast. por I. Giner, en *Er. Revista de Filosofía*, nº 27 (I/2000), pp. 117-138— que el poema se aproximaba llamativamente a la novela, como recuerda oportunamente la autora (65).

de los cantos de sirena emitidos por la *incurvatio hominis in seipsum* —Lutero *dixit*—, fuente de una infundada conjetura, basada en un amor exasperado hacia uno mismo, que no devuelve al sujeto al seguro camino de retorno a Larisa.⁴ La autora elige una bella imagen para describir la condición humana, que nos refleja como «[s]urcos del tiempo en la pesadez de la tierra» (19), siguiendo la senda de aquella nietzscheana *–pace Gilles Deleuze–* que hace de nosotros una enfermedad de la tierra.⁵ Lo peor que podría ocurrirnos sería quedar prisioneros de la espiral infinita del movimiento reflexivo, «quedar inscrito en los surcos del tiempo de la mismidad sin afuera» (129). El fármaco más conveniente para salvaguardar la experiencia y el trato constructivo que el sujeto mantiene con las formas de la exterioridad es, sin lugar a dudas, la *narración*, que con su exigencia de producir siempre un tiempo nuevo, rompe con el bucle del sufrimiento inaugurando en todo momento nuevas perspectivas sobre uno mismo. El *novum*, el *initium*, que el relato trae consigo se encuentra en las antípodas de la *pulsión de repetición*, del *Wiederholungszwang* freudiano, pero la condición moderna del hombre se muestra inerme ante el avance de la enfermedad mortal kierkegaardiana, que reviste al ánimo de un carnuz que nadie querría para sí y resistente, por otro lado, a la acción de las llamas.⁶ El sueño poético de Hans Castorp en su paseo por las montañas suizas, que tanto recuerda al episodio de *la flor azul* de Enrique de Ofterdingen⁷, da cuenta de la impotencia de una reconstrucción de la subjetividad en clave schilleriana, una vez que las tempestades de acero del siglo XX han estallado ya: «El hombre es dueño de las contradicciones, éstas existen gracias a él y, por consiguiente, es más noble que ellas. Más noble que la muerte, demasiado noble para ella: he ahí la libertad de su mente. Más noble que la vida, demasiado noble para ella: he ahí la piedad de su corazón. He compuesto un sueño poético sobre el hombre. Quiero acordarme. Quiero ser bueno. ¡No quiero conceder a la muerte ningún poder sobre mis pensamientos».⁸ Tales anhelos reciben una implacable respuesta de la rapidez con que la destrucción y el mal manifiestan su efectividad: «Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno de tu cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que de esta bacanal de

4 Platón, *Menón*, 97 a-b.

5 F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1999, p. 198.

6 S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 40.

7 La autora cita la obra de Novalis (*Enrique de Ofterdingen*, Cátedra, Madrid, 2000) en las pp. 68-69, n. 119.

8 T. Mann, *La montaña mágica*, cap. VI «Nieve», Edhasa, Madrid, 2001, p. 640. Vd. los comentarios de P. Ricoeur sobre el descubrimiento de la «eterna circularidad» del tiempo en este pasaje de la novela de Mann en *Tiempo y narración*, vol. II, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 640-641.

la muerte, que también de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor?».⁹ El sueño simbólico de Castorp queda irremediablemente truncado por la irrupción de lo real, a la que el espíritu no parece sobrevivir esta vez. No sabemos cuál fue la suerte del huésped del Berghof de Davos, pues el narrador quiso dejar abierta la pregunta¹⁰, pero la literatura ligada a la Shoah o al inmundo totalitario brega denodadamente por dar voz vicaria, no sin emergencia de la culpa, a quienes no sólo perdieron la vida, sino que antes de ello vivieron lo suficiente para contemplar cómo se quedaban sin historia propia, esto es, cómo dejaban de ser ellos mismos, cómo perdían el yo. Asistir a esa última representación de la experiencia de la conciencia moderna no deja de transformar poderosamente al testigo, que a partir de entonces pasa a llevar la carga de una interrogación monstruosa, pues no procede de los creyentes en el principio de no contradicción, sino de quienes desde el principio se alinearon con la reducción del decir a mera fluencia carente de sentido. La fractura insalvable entre los hundidos y los salvados parece confirmar que los segundos han impuesto su falta de ley al mundo.

La cuidadosa acta del proceso de desmoronamiento del sujeto, que la autora levanta con inusitada delectación para el lector, especialmente la ruina de su creencia para lograr un distanciamiento del infierno con ayuda del pensamiento vertical (25), en el que siempre se vislumbra finalmente el paso expedito para «volver a ver las estrellas», desemboca en un *infierno horizontal*, donde Wilde, Baudelaire, Rimbaud, Kertész y Levi recogen el testigo de los legendarios visitantes resguardados de las asechanzas del mundo de ultratumba, Enkidu, Odiseo, Teseo, Orfeo, Eneas y Dante. Es decisivo atender suficientemente al hecho de que la comprensión del mal comienza en el tiempo con la figura del descenso al Averno, cuya imagen popular sistematiza *La divina Comedia* (58), obra de cierta importancia para calibrar la sopesada estructura de este ensayo. La Patrística y la Escolástica preparan este escenario poético, toda vez que insertan la contemplación en la distancia de los sufrimientos infernales entre los goces espirituales de quienes disfrutaban de la beatitud del Paraíso. Ello comporta que el viajante, como el Er de la *República* platónica, emprenda su visita al Hades con el fin de acceder a un saber

9 *Op. cit.*, cap. VII «Estalla la tempestad», p. 930.

10 *Op. cit.*, cap. VII «Estalla la tempestad», p. 929: «¡Adiós, Hans Castorp, ingenuo niño mimado por la vida! Tu historia ha terminado. Hemos terminado de contarla. No ha sido breve ni larga; ha sido una historia hermética. La hemos narrado por ella misma, porque era digna de ser contada, no por ti, que eras un muchacho sencillo. Aunque, después de todo, es tu historia, tu peripecia; y si te ocurrió será porque algo había en ti, y no negamos la simpatía pedagógica que te hemos tomado mientras la contábamos... la misma que ahora nos mueve a secarnos muy suavemente el lagrimal con la puntita del dedo al pensar que nunca volveremos a verte ni a saber de ti en el futuro».

hermético, en un viaje iniciático como *mártiras* que posteriormente transmite al lector las enseñanzas atesoradas —lo visto, escuchado y aprendido, un «mensajero de las cosas del más allá» (43). Hablamos de una experiencia —a la que la autora dedica sustanciosas consideraciones etimológicas— permeable al peligro y al riesgo. Pero dentro de ciertos límites. La poesía de Dante puede servir de ejemplo al respecto. A medida que el peregrino florentino se adentra en su catábasis, se aprecia la sustitución de la efabilidad de las figuras vivas del pecado humano por la gestualidad. Al desmayo de Dante ante las precisas palabras de Francesca sobre el vendaval anímico producido por el amor, que la muerte de los amantes vuelve eterno —«*amor ch'a nullo amato amar perdona/mi prese di costui piacer sì forte/che, come vedi, ancora non mi perdona*» (*Inf.*, canto V, vv. 103-105), suceden el horror que el guardasellos del *Esplendor Mundi*, caído en desgracia, Pier delle Vigne (*Inf.*, canto XIII), manifiesta ante la monstruosidad del daño que se ha infligido a sí mismo mediante el suicidio y el baluceo dantiano al final del *Purgatorio* (canto XXXI), al confesar, compelido a ello por Beatriz, las *plagas* pecaminosas que lo atormentan. En el *Paraíso* se impondrán paradojas extremas como aquella que conduce al poeta a sostener que la Voluntad divina se deja vencer por la esperanza y caridad de los hombres sobre la tierra, que «la vencen porque quiere ser vencida; y vencida, vence con su benignidad» (*Par.*, canto XX, vv. 98-99). El *Regnum caelorum* parece convertirse, así, en una herencia conforme a las dinámicas del *Pathosformel* de la Francesca recluida en el *Infierno*.

La apuesta hermenéutica de la autora por subrayar que el aumento de la «conciencia extrema de sí» evidenciada por los pecadores del Bajo Infierno resta capacidad al diálogo que son capaces de mantener con el peregrino visitante (80), que alcanza su apogeo en episodios como los diálogos del poeta con Brunetto Latini y con Cavalcante, devuelve al lector a los tiempos dorados que para el dantismo supuso la corriente estilística de estudios literarios, con aportaciones tan brillantes como las de Leo Spitzer y Erich Auerbach. Las ilustraciones de la obra por William Blake pasan igualmente de las líneas curvas de los primeros cantos a la transparencia del mal de hielo de los finales. Cuando la clara y límpida conciencia del mal se compacta y hiela, a la altura del círculo noveno del Infierno, en el lago Cocito, el supremo solapamiento del yo y el pecado oriundo de él —la traición civil y política, ante la que la lujuria y la gula sólo despiertan compasión y comprensión en el visitante— marca la proximidad máxima al no-ser personificado en el Adversario que han alcanzado Dante y Virgilio. Tras ello sólo cabe el ascenso. Justamente a esa región austral traslada Milton su peculiar visión del mundo de los muertos. Por otro lado, esta experiencia clásica de la profundidad infernal se encuentra radicalmente ligada a la experiencia del cuerpo, con el que el sujeto interactúa con el mundo e interviene en él, en tanto que instrumento de la absoluta

cosificación del yo, que al mismo tiempo supone la extrema desactivación de la corporalidad, la completa inercia de sí —las vísceras de Ticio, el hígado de Prometeo, enajenados a sus legítimos dueños—, puestos ya los miembros al servicio de un castigo que se manifiesta como un «continuo presente». ¹¹ No hay, pues, sufrimiento ni cumplimiento de la pena sin un boicot recíproco del alma y la carne (207) como el diagnosticado por Cioran en *La caída en el tiempo*. Cuando el condenado se queda a solas con las patologías de la carne ocupa el peor de los lugares posibles, aquel que el conde Ugolino de *La divina Comedia* representa con una plasticidad difícil de superar. Cuando un padre, reducido por su enemigo político a morir con su familia por inanición, asiste al coro siguiente entonado al unísono por sus vástagos: «Padre, nuestro dolor será mucho menor si nos comes a nosotros; tú nos diste estas miserables carnes: despójanos, pues, de ellas», la satisfacción del hambre emerge como una trata más de la realidad del dolor —del «dolor desolado» (*Inf.*, canto XXXIII, vv. 61-63), en palabras de Schopenhauer—que atenaza aún más al condenado. Esa experiencia, a la que el poeta asigna un final abierto —«hasta que al fin, pudo en mí más la inedia que el dolor» (v. 75)—, para el solaz de miradas tan agudas como barrocas como la de Borges, supone para el condenado no tener otro alimento vital y reflexivo que el pavor efectivo de la destrucción del propio linaje, saber que el único camino abierto es no dejar nada tras de sí. Devorarse a sí mismo. El llanto mismo se vuelve adentro, como la desesperación de la que hablará Kierkegaard.

Una cierta versión irónica de la reducción cósmica del condenado en el Infierno clásico adopta una forma secularizada cuando la catábasis se convierte en descenso a las profundidades de la tierra y la inspección de las almas se reduce a las expectativas de una expedición científica. Entonces, el fango, el agua, el fuego o el hielo dejan de ser medios de condena, para convertirse en elementos de un paisaje subterráneo, como el descrito en el *Mundus subterraneus* de Athanasius Kircher. Si el explorador, dotado de guía, brújula y otros instrumentos oportunos para salir airoso de su propósito, se desespera, ello obedecerá a no encontrar la ansiada salida. Y siempre quedarán los otros, pues el explorador no ha roto los pactos con la comunidad. Éste no puede sino ser un momento de transición que nos conduzca a una modalidad infernal mucho más insidiosa y personal: «Si el infierno vertical no dejaba secuelas en el testigo, éstas marcarán para siempre al superviviente en el infierno horizontal» (191-192). Como bien supo ver la lectura perspicaz de Schopenhauer, el dolor mundano se condensa en los círculos infernales de Dante, que presentan bajo las vestiduras de la alegoría lo que va mal en el mundo, con el ánimo de sacu-

11 «Por eso el yo ya no es sujeto, sino que está sujeto y, como tal, ha devenido objeto de sí, atrapado por la actividad y el movimiento generados por la decisión tomada» (125).

dir la conciencia del lector ante una situación intolerable en la que el infierno de unos es el paraíso de otros (162), en términos de Peter Weiss. Pero en *El Proceso* [*Die Ermittlung*] de Weiss el ajuste de cuentas con el horror resulta inviable, toda vez que el superviviente pretende atestiguar un dolor del que *en el fondo* ha escapado, que no ha llegado a experimentar en toda su crudeza. Y ese «tocar fondo» nace con la Modernidad.

La verticalidad que atraviesa la idea clásica de la *hamartía* e incluso del pecado en el pensamiento medieval desconoce la asociación entre el leño torcido de la naturaleza humana y el negativo de la *mismidad*, que desemboca en un implacable y miope «afán de dominio» (83). El mal que alcanza su momento de conciencia en la Modernidad exhibe la conexión, no sólo etimológica entre lo malo [*das Böse*] y la hinchazón propia de la *superbia*, fruto de la desmedida consideración de uno mismo frente a los demás.¹² Pero esta transfiguración cuenta con una dilatada génesis, cuyas líneas maestras proceden una vez más del examen del mal en Schelling. Forma parte de esta génesis la ambigüedad que rodea a la reflexión, capaz de construir tanto una mismidad constructiva como una corrosiva. La desconexión del exterior que sufre o se autoinflige el sujeto, seguida por su *encapsulamiento* en la interioridad es el *incipit tragediae*, pues se trata de una operación que trastorna —en una literal *katastrophé*— el presunto orden de la naturaleza: «Su yo es el centro de su mundo y, al erigirse en centro forzado del mundo, invierte el orden del todo» (85). Allí nace la densidad gris del individuo solitario. Esta caída en el interior, que adopta un aspecto sintomáticamente cóncavo (Améry), horada con insistencia el proceso de «autorrealización» de sí como persona, conduciendo finalmente al máximo desquiciamiento, al «enquistamiento del yo», condenando al sujeto a cumplir un movimiento eternamente interior, aquel que Montaigne, tan perito en paisajes rítmicos entrañados, había identificado con el más lacerante de los sufrimientos. En tal situación no es viable la interposición de ningún *speculum* que interrumpa esta obsesiva relación consigo mismo, el sujeto entra literalmente en un bucle, se *embucla* (86). Se produce un «cortocircuito temporal» que hace del transcurrir de los días y las horas la eterna antesala kafkiana de un destino de muerte.¹³ La conciencia no patológica del tiempo surge del trato con las cosas y del gesto que lleva al sujeto a pensar en *sí mismo como otro*.

12 El lector encontrará consideraciones de la autora complementarias acerca de este reverso negativo de la *mismidad* en los trabajos «Afán de dominio. Schelling y el origen del Estado», en F. Duque/V. Rocco (eds.), *Filosofía del Imperio*, Madrid, Abada, 2010 y «1809: die Figur Napoleons und der Begriff des Bösen in der Freiheitsschrift», en D. Ferrer/T. Pedro (eds.), *Schellings Philosophie der Freiheit. Studien zu den Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Egon Verlag, Würzburg, 2012.

13 «El tiempo ilimitado del condenado se inscribe en un cortocircuito de su propio tiempo, es decir, en un tiempo humano adulterado o deformado por la egoidad del hombre», p. 117.

Sólo el testigo, cuando aparezca, podrá describir desde fuera este infierno personal, propio de quien, por no poder salir de sí, nunca termina de encontrarse a sí mismo por medio del lenguaje, como el personaje de *El Innombrable* de Beckett, al que le falta la mirada del otro que Sartre introdujo en la condición humana, en los personajes de *Huis clos*: «La mirada del otro se convierte en la mirada con la que nosotros mismos nos miramos: por eso en aquel cuarto no hay más espejos que el reflejo de nuestro yo en las pupilas del otro. Los condenados desesperarán para siempre en una interioridad sin afuera en la que en la propia conciencia se ha introducido, penetrante, el otro. El otro es el verdugo, como dirá el personaje de Inés, y el verdugo está dentro» (237). Finalmente, del vórtice del Maelstrom espiritual se pasa al *hundimiento*, en el que se pierden las palabras, donde el *musulmán* es un signo de interrogación viviente.¹⁴ Kafka, en una de sus Cartas a Milena, coincide con W. Benjamin al asociar el ardor perverso de la subjetividad a la proclividad a suplantar realidades sustanciales por fantasmas vicarios: «La sencilla posibilidad de escribir cartas debe de haber provocado —desde un punto de vista meramente teórico— una terrible desintegración de almas en el mundo. Es en efecto una conversación con fantasmas (y para peor no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el del remitente) que se desarrolla entre líneas en la carta que uno escribe, o aun en una serie de cartas, donde cada una corrobora la otra y puede referirse a ella como testigo. ¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas podían comunicarse mediante cartas? Se puede pensar en una persona distante, se puede aferrar a una persona cercana, todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente. La humanidad lo percibe y lucha por evitarlo; y para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en el momento del desastre, el bando opuesto es tanto más calmo y poderoso, después del correo inventó el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos».¹⁵ Pero, lejos de la resistencia antropológica reivindicada por Kafka, el yo alberga una severa tendencia a dar curso a la repetición fantasmal. Pocas veces la literatura ha recogido este rasgo de lo humano como el cuento *La pordiosera de Locarno* de Heinrich von Kleist, donde la reverberación del gesto inicia el curso vital —como Terrence Malick

14 I. Kertész, *Sin destino*, El Acantilado, Barcelona, 2001.

15 F. Kafka, *Cartas a Milena*, Alianza, Madrid, 2007, pp. 239-240.

propone con su habitual genio en *El árbol de la vida*—, pero puede conducir también, por la mediación de la conciencia de culpa, a un extremo padecimiento y, finalmente, a la muerte por consunción a manos del remordimiento.

El yo experimenta su propia ex-centricidad al tomar conciencia de que su decisión, es decir, el uso de su libertad, le ha vuelto centro de su tormento, en una «grotesca perversión de la libertad» (136). Esto es el verdadero Infierno: «[l]a prisión no es el infierno, sino el propio yo» (133). Este planteamiento del origen del mal propicia una discrepancia con Freud: «Es la repetición la que provoca el trauma y no al revés» (104), si bien el principal trauma es precisamente esta caída en uno mismo, que el yo asocia equivocadamente con un origen soñado. El trauma originario procede de soñar que el paraíso reside en el encapsulamiento. Y en este mundo anhelado, en el que todo conspira para la beatitud del sujeto, como en el Mundo de Jauja del *Pinocchio* de Collodi, la repetición y el trauma se dan la mano, son de alguna manera cooriginarios. El único afuera se piensa desde la imposibilidad del mismo, en la «[i]rrespirable interioridad sin afuera» de que habla Levinas.¹⁶ Aquí la salida fuera del tiempo que significa el placer en la ética de Aristóteles se convierte en esa otra eternidad, magníficamente descrita por Kierkegaard¹⁷, que coincide con la temporalidad del yo enquistado, en la que, en lugar de haber *integratio*, lo que se da es una irrefrenable *desintegratio* (121). Bajo estas condiciones de existencia, la duración no adopta el aspecto de una innovación y cambio continuo, donde, tras su aparición, lo novedoso quede asimilado a la realidad precedente¹⁸, pues el tiempo cortocircuitado y embuclado traiciona todos los pactos con la perpetuación, con la supervivencia de lo vivo, se consagra a deshacer implacablemente la vida orgánica. Ésta es la temporalidad que han de soportar Vladimiro y Estragón en *Esperando a Godott* de S. Beckett, como es también la de las esperanzas de Giovanni Drogo en *El desierto de los tártaros* de D. Buzzatti, remedo de cualquier oficinista de la primera mitad del siglo XX, cuya pobreza en libertad podría haber evaluado S. Kracauer. Es éste un refugio que a la larga resulta mortal, sin conducir nunca a la muerte, pues toda aparición de lo real rompería el sortilegio que el espíritu ha producido para sí mismo. He ahí una «vuelta de tuerca» del yo fichteano, pues donde el yo debía granjearse su ser propio, trabaja por mor de su propia horadación —*wo Ich sein soll, bleibt immer Es*, cuya continuidad no equivale a una genuina existencia, sino a una suerte de «mantenencia», por decirlo en palabras de Levinas a propósito de Blanchot. Esta modalidad de la existencia se queda, a di-

16 *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000, p. 83.

17 *El concepto de angustia*, Alianza, Madrid, 2010, p. 159.

18 H. Bergson, *Memoria y vida*. Textos elegidos por G. Deleuze, Alianza, Madrid, 2004, p. 19: «Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo».

ferencia de los condenados del infierno dantiano, sin testigo. Cualquier relato que se atreva a ocuparse de este progresivo abandono de sí mismo se enfrentará a la insistencia recalcitrante de un *resto* no efable, que sólo se sospecha o al que se alude, el que recuerda A. Solzhenitsyn en la dedicatoria de *Archipiélago Gulag* (1918-1956): «A todos los que no vivieron lo bastante para contar estas cosas. Y que me perdonen si no supe verlo todo, ni recordarlo todo, ni fui capaz de intuirlo todo». La mejor *captatio benevolentiae* en este caso es el reconocimiento de antemano del fracaso. Sin duda, se sospecha, incluso se sabe, que tras el sufrimiento hay siempre un alma, como recuerda O. Wilde en la elegía desesperada que es *De profundis*. Pues el sufrimiento y el dolor es un potente *principium individuationis* (201), del que, además, la especie humana cuenta con el ambiguo privilegio de apropiarse por obra de la conciencia. Sin duda, la transfiguración interior del alma sufriente puede verse potenciada por el exterior. Pensemos en realidades como el universo concentracionario (Primo Levi), en el que el prisionero «no podía formarse una imagen de él porque tenía los ojos pegados al suelo por las vitales necesidades cotidianas de cada minuto»¹⁹, la prisión vergonzante (Wilde) o la traición amorosa (Werther). En unos casos, se trata de «irrupciones violentas» (169), pero éstas son más propias del pragma trágico clásico. A partir del drama barroco, la literatura prefiere las estrategias de desgaste, en las que, una vez terminada la demolición (187), el sujeto paciente se queda sin historia personal: «Ya ni siquiera sé hablar», proclama impotente, pero al mismo tiempo orgulloso de la gesta, Rimbaud en *Una temporada en el infierno*. La angustia resultante de esta experiencia coincide más con la de Lacan, a juicio de la autora, que con la de Kierkegaard. Leemos en el *Seminario X*: «La angustia se produce ante lo irreductible de lo real o, dicho de otra manera, ante la imposibilidad de aprehender o domeñar algo dado» (203). Ese movimiento anímico visibiliza un *resto*, como decíamos, con el que quizás el sujeto no pueda llegar a entenderse nunca —un «vacío del que nadie podrá nunca dar cuenta» (239)—, pero sin el que, paradójicamente, tampoco podría haber llegado nunca a constituirse. Y frente al cual conviene recurrir a los medios especulares que Perseo manejó ante la Górgona, pues en su cercanía no podemos sino sentirnos embargados por la angustiada sensación de quien «tragado por el fango que lo lleva al fondo, tratara en vano de descalzarse» (204). No sería parca la ganancia extraída de la lectura de este encomiable ensayo si ésta fuera la de contribuir a reconocer dónde se encuentra el límite tras el que al yo, al borde del *crack-up*, sólo le queda detenerse y pronunciar precisamente: «El resto es silencio».

19 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Pablo Muchnik, Barcelona, 1989.